APÉNDICE DOCUMENTAL

I - PROPUESTAS DE INVESTIGACIÓN

LAS IMÁGENES DOMÉSTICAS: Los modelos misioneros que perduran y cobran nueva vida en el arte popular

JESÚS: UN MISTERIOSO ESCULTOR EUROPEO

EL TEMPLO DE LAURELES Y SU RETABLO

LAS FACHADAS MISIONERAS

II - RESTAURACIONES

SAN MIGUEL, BRASIL

SAN IGNACIO MINÍ, ARGENTINA

TRINIDAD, PARAGUAY

SAN IGNACIO GUAZÚ, MUSEO. PARAGUAY

III - TORNADO EN LORETO

MISIONES, ARGENTINA



I- PROPUESTAS DE FUTURAS INVESTIGACIONES

Los modelos misioneros que perduran y cobran nueva vida en el arte popular

Siglos XVII, XVIII, XIX y XX

***Niño Jesús dormido*. (Ex *Niño Jesús de la espina*)**
Museo del Barro. Asunción. Paraguay. 0,28 m.
Foto: Osvaldo Salerno.



Trinidad. Casa de la Independencia. Asunción. Paraguay. Policromía el año 1845. 80 x 45 x 26 cm. Figura una inscripción que se transcribe en la diap. siguiente. Foto: Osvaldo Salerno.

La Trinidad de la Casa de la Independencia de Asunción

Este notable relieve, si bien no es el único que prueba que la tradición de la escultura misionera no se ha interrumpido con la expulsión de los jesuitas, señala que dicha tradición se centró en la producción de las imágenes domésticas. A pesar de las dimensiones de este relieve y su importancia iconográfica es evidente que su destino no era presidir el altar de un templo, aunque tampoco una habitación privada, familiar. Podemos pensar que presidía la sala de un cabildo u otro espacio de cierta importancia pública.

La composición, un verdadero tratado de teología, está centrada en la Trinidad con un eje vertical que pasa por las figuras muy resaltadas del Espíritu Santo, Dios Padre y Jesús que gobiernan un gran orbe terráqueo. El grupo central, acompañado por dos ángeles músicos, está rodeado por un círculo de nubes que gira en su torno. Dicho círculo incluye, como un ático, cuatro, o mejor seis querubines en su parte superior, dos angelitos músicos desnudos que les siguen y dos angelitos más en oración, en su parte inferior como peana de dicha circunferencia.

Pero la verdadera peana de esta compleja composición lo constituye un gran rectángulo rojo con una inscripción y una hilera de nubes o roleos negros en cuyos extremos hay dos bases, como dos flores que sostienen sendas peanas, con una imagen cada una. La más alta, del lado de Cristo, es una Inmaculada, la del lado contrario, del Dios Padre, es San Juan Evangelista que señala con su brazo derecho a la Ssma. Trinidad, que gobierna el mundo.

La *Inmaculada* y *San Juan* con mantos de *pliegues aplanados* y túnicas *horcón*

a. ***La Inmaculada***. b. ***San Juan Evangelista***. **Trinidad de la Casa de la Independencia. Asunción. Paraguay.**



El origen y formación misionera del escultor de la Trinidad de la Casa de la Independencia lo prueban varias características de sus imágenes. Entre las que más resaltan está el fuerte colorido y lo original de la composición que pudo provenir solamente de la gran inventiva de un artista guaraní. Otra prueba son las imágenes que la integran, especialmente aquellas cuyos ropajes exhiben pliegues *aplanados* en los mantos y ningún pliegue barroco en sus túnicas con estricto estilo *horcón.* Un precedente lo hallamos en la *Inmaculada* de la iglesia de la Merced de Buenos Aires, Argentina, figs. 325 y fig. 5 AD.

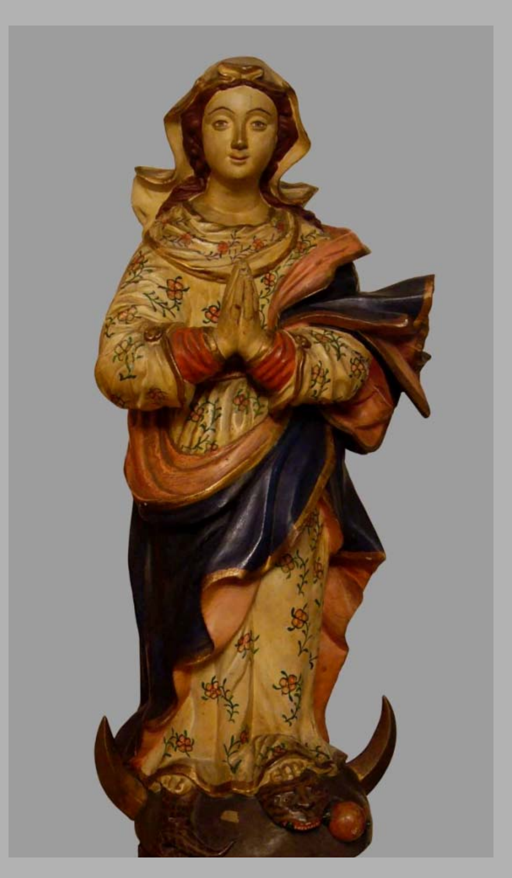
El texto de la inscripción al pie de la Trinidad es el siguiente:
- Sancta Trinitas - Unus Deus -Miserere novis -
A devoción del Ciudadano Antonio Tomás Anastasio Yegros. Se pintó y doró por el Maestro Ciudadano Victor Amadeo Otazú. Año de 1845.



Lo llamativo es que el texto no menciona al escultor. ¿El relieve habrá sido traído de algún pueblo misionero y terminado en Asunción? ¿Será que en esos pueblos ya no había pintores y doradores o, más probablemente, no había los materiales tan valiosos para ese acabado? Sin duda que todo lo que quedaba de valor en las misiones fue llevado a Asunción.

Inmaculadas de parecida tipología: todas con manos unidas en oración y sosteniendo con el brazo izquierdo un manto, azul y rojo






Las tres primeras, la de la iglesia de la Merced de Buenos Aires, la de la Casa de la Independencia y la de la Col. Manuel A. Duarte Pallarés - Pilar Burró de Duarte, sostienen con su brazo izquierdo un manto azul cuyo borde inferior dibuja una orla de *pliegues aplanados* tradicionales y que recuerda también en el borde del manto a la *Virgen de la Candelaria* de Santa María de Fe de Brasanelli. Las dos que cubren sus cabezas lo hacen con un velo que más que tal cumple las funciones de una aureola que enmarca con sus pliegues totalmente simétricos el rostro, también simétrico, de María. La primera, del convento de la Merced, Buenos Aires, y la última del Museo del Barro, tienen las cabezas descubiertas. Esta última es la única cuyo manto no observa en su borde frontal los *pliegues aplanados* de las otras. En sus peanas las cuatro son distintas: de luna con querubines, la primera; de nubes negras, la segunda; de luna y serpiente con manzana, la tercera; y aplastando una víbora de anillos de colores, la del Museo del Barro.



Del Niño Jesús de la espina al Niño dormido

***Niño Jesús dormido*. (Ex *Niño Jesús de la espina*). 0,28 m.**
Museo del Barro. Asunción. Paraguay.

En el Catálogo del Museo leemos:
"Escultura jesuítica, s. XVIII, talla en madera, policromada. Representa a un Niño Jesús extrayéndose la espina que se le había incrustado cuando tejía una corona. Este motivo ha recibido varias versiones pictóricas, entre las cuales la más conocida es la de Zurbarán, ampliamente difundida en toda América.
La factura es jesuítica: incorpora elementos del modelo europeo sin poder evitar que se cuele la mirada esquematizante del indígena."

Cabría agregar que esa mirada "esquematizante", más que colarse, se impone y triunfa en las formas geométricas puras que la túnica no oculta, como ocurría en la imaginería barroca de sus modelos, sino que las destaca de un modo muy creativo. En efecto, el cubo que forman las piernas, se continúa por los cilindros del tórax y el cuello. Los brazos son cubiertos por suaves ondulaciones de los pliegues tradicionales paralelos de la túnica, las que no distraen, sino que destacan y ensalzan su simple y estable geometría. La única anécdota que deriva del tema mismo de la composición, es la inclinación de la pesada esfera de la cabeza, sostenida por el brazo en un equilibrio tan estable y sereno como el sueño mismo del Niño, que es la meta alcanzada por la graciosa y antigua composición. En efecto, según la tradición, estas figuritas introducían y protegían el sueño de los niños misioneros. Tradición que se continúa en algunos casos hasta hoy, lo que confirma cierta abundancia de ejemplares de dicha composición, todas variaciones creativas, nunca una copia exacta. El Museo del Barro eligió, entre varios, éste, para el *logo* de su presentación. También el Museo Isaac Fernández Blanco, de Buenos Aires, guarda otro ejemplar que figura entre los más destacados de esta serie de *Niño Jesús dormido*.

Los modelos misioneros que perviven y se revitalizan en el arte popular



a. *Niño Jesús dormido*. 0,14 m. Colección Osvaldo Salerno.
Talla popular que sigue un modelo misionero del *Niño Jesús dormido*, quizás el de la fig. 6, simplificándolo en extremo.

b. *Niño Jesús dormido*. 0,28 m. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.
Imagen misionera que fue uno de los modelos posibles de la popular. Foto: Osvaldo Salerno.

La pervivencia y nueva vitalidad del estilo guaraní-jesuítico en la imaginería franciscana y popular

a. *Santiago Matamoros*. Madera policromada, arreos y armas adicionados. 1,26 m. x 2,12 m.
Iglesia del pueblo de Santiago. Misiones. Paraguay. Fotografía del autor del año 1991.



b. *Santiago Matamoros*. 0,30 m x 0,39 m.
Museo del Barro. Asunción. Paraguay.
Foto: *Catálogo Imaginería Religiosa*. Museo del Barro, 2008.



En la imagen patronal de Santiago se ve la labor de tallistas que trabajaban al modo de "Praxíteles" para la eternidad. Lo proclama la presencia de detalles modelados sin prisa con una dedicación que no se vio más después de la expulsión de los jesuitas. El imaginero que talló el Santiago pequeño no tenía ya la seguridad del sustento del *tupãmbae* e hizo una imagencita graciosa que justifique su precio y el elogio del cliente. Nunca pretendió una imagen perfecta, la expresión máxima de su oficio e inspiración como es la imagen patronal del pueblo de Santiago. Solamente la comparación de las bases, peanas, nos da la medida de la diferencia entre una y otra talla. La pequeña corresponde a la imaginería popular del XIX o XX sin aspiraciones de competir con su modelo. Sin embargo en su simplicidad alcanza la gracia del arte ingenuo que le permite reinterpretar cualquier obra del período jesuítico, por compleja que fuera y traducirla a su lenguaje *naif*.



Dos opciones metodológicas: el análisis de los estilos o la “fórmula dialéctica”

Escribe Ticio Escobar en el Inventario del Museo:
“Escultura en madera, posjesuítica, policromada, s. XVIII. [...] El hecho de que no aparezca la serpiente y sí se muestren los querubines de la ascensión, parece indicar que la confección de esta Virgen ha tomado modelos distintos.”

Esta conclusión es correcta, para esta imagen y para la mayoría de las producidas por los imagineros guaraníes que solo muy raras veces se atienen a un solo modelo. Hay que buscar la cadena de los estilos y modelos que parten del siglo XVII y conducen hasta esta imagen. En este caso se trata de los *pliegues aplanados* del manto que cae del brazo de María y se enfrentan según el clásico modelo misionero. Solamente las herramientas de los estilos permitirán ampliar el horizonte del análisis y superar los límites del esquema binario de los conflictos del modelo barroco y de la sensibilidad indígena.

“La talla permite entrever tanto el modelo barroco que tuvo por base, como la presencia de la mano de obra indígena, que tiende a esquematizar la estructura y detener el movimiento de los planos, aunque el volumen de la talla conserve su complejidad. En esta pieza, este proceso de esquematización se habría dado ya fuera de las Reducciones jesuíticas, cuyos modelos y técnicas marcaron la producción de los santeros formados en sus talleres.”

Virgen de la Asunción.
Origen: Encarnación, Itapúa. Paraguay.
Museo del Barro. Asunción. Paraguay. 0,47 m.



Los modelos jesuíticos y franciscanos que perviven en el arte popular

Escribe Ticio Escobar:
"Nuestra Señora de La Piedad sosteniendo sobre su regazo el cuerpo de Cristo, recién descendido de la Cruz. Tanto su composición compleja como el endurecimiento de los planteamientos naturalistas y la arquitectura de sus planos, hacen suponer el origen posjesuítico de esta pieza. Lo llamado "posjesuítico" deriva del proceso de diseminación de los santeros huidos de las Reducciones y asentados en diversos pueblos provinciales, *táva*, ubicados en territorios donde operaban, o habían operado, misiones franciscanas."

La conclusión del comentario de la imagen anterior es aplicada también a esta *Piedad* aunque sus pliegues denotan estilos muy diferentes: "En esta pieza, este proceso de esquematización se habría dado ya fuera de las Reducciones jesuíticas, cuyos modelos y técnicas marcaron la producción de los santeros formados en sus talleres".

Los talleres jesuíticos y franciscanos fueron el origen del arte popular paraguayo. No debe extrañarnos entonces la pervivencia de los modelos de la época misional entre sus obras. En este caso es interesante la comparación, semejanzas y diferencias con *La Piedad* de la Colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte. Asunción, Paraguay. Figs. 29, 30 y 287.

La Piedad. 0.50 m.
Museo del Barro. Asunción. Paraguay.

Los modelos misioneros que perviven en el arte popular



***Niño Jesús Salvador del Mundo*.**
0,28 m. Colección Osvaldo Salerno.
Asunción. Paraguay.
Foto: Osvaldo Salerno.



Los modelos misioneros que se revitalizan en el arte popular

Santa Rosa de Lima del Museo del Barro

Escribe Ticio Escobar:
"Escultura jesuítica o, por lo menos, posjesuítica, s. XVIII, confeccionada en madera, policromada. La santa, patrona de América, aparece coronada con una guirnalda de rosas y vestida con el atuendo de la Orden Terciaria Dominica: túnica talar blanca y manto, escapulario y capa de color negro. Sostiene con ambos brazos al Niño, que viste túnica roja. La pieza pudo haber sido realizada en talleres jesuíticos o en talleres populares influenciados por aquéllos."

Podríamos agregar que esta pieza esta tallada en el estilo de *pliegues aplanados* inventado por escultores guaraníes del siglo XVII, y que perdura, en ciertos casos hasta la actualidad, a pesar de las influencias europeas. La imagen se aleja del estilo teatral barroco y confía a su orientación frontal la buena comunicación con el espectador. Esa comunicación era lo primordial para el escultor misionero y sigue siendo prioritaria para el escultor popular. Se comprende porque estas pequeñas imágenes competían con ventaja con la imaginería seriada importada de Europa o de otros centros americanos que no hallaban aceptación guaraní.

Santa Rosa de Lima. 0,28 m.
Museo del Barro. Asunción. Paraguay.



San Antonio con el Niño.
Colección Carlos Colombino.
Asunción. Paraguay.

Los modelos misioneros que cobran nueva vida en el arte popular

La imagen llama la atención por apartarse totalmente de los modelos barrocos del San Antonio con el Niño Jesús.

Su gracia estriba en el énfasis de sostener un Niño que por su forma simple y redonda también se sale de los cánones estéticos acostumbrados barrocos.

La cuerda de la cintura, o el cíngulo franciscano, es otro motivo que llama la atención por su tamaño exagerado y su forma expresionista y casi burda.

La gran capucha triangular y los tres pliegues que la continúan hasta tocar el piso, organizan la composición de esta pequeña imagencita para que no pierda nada de su interés tampoco en su reverso, como la mayoría.

Debemos admitir que la imagen constituye un desafío a las leyes y proporciones correctas, a las formas lógicas y esperadas en un *San Antonio con el Niño*. Es probable que la sorpresa acompañe al espectador desde todos los puntos de vista y ángulos que contemple a la imagen. Su capacidad de relativizar nuestra cultura y buen gusto con su ímpetu y tosquedad, es el argumento principal de su interés y éxito.



Los modelos misioneros que cobran nueva vida en el arte popular

Escribe Ticio Escobar:
"Escultura jesuítica, s. XVIII, en madera, policromada, imagen de San Miguel Arcángel venciendo al demonio. [...]. Levanta el santo una cruz con la mano derecha y una espada (perdida en esta pieza) con la izquierda. Satanás aparece derrotado bajo sus pies con aspecto humano.
La elaboración de la pieza, fiel a su origen barroco, pero, simultáneamente, apuntalada por la mirada del indígena, produce una fuerte tensión entre el realismo del modelo y el formalismo de esa mirada. La dinámica de los ropajes y la posición del cuerpo se hallan domeñadas por una obstinada vocación esquematizante que convierte las ondas y caídas del paño en ángulos y líneas rectas que estructuran la pieza."

Además de la composición relacionada con los *San Miguel* de la época jesuítica, en este caso la cabellera del arcángel proviene, no sabemos porqué vía, del *San Miguel de los grandes bucles* de Brasanelli, mientras el modo de esgrimir la espada, del revés, y la balanza, que se perdió, delatan otros modelos. Pero su recreación es, sobre todo en el diablo, muy creativa y original.

Ambas figuras, tanto el San Miguel como el gracioso demonio descubren a un escultor de rara capacidad y notable inventiva.

San *Miguel*. 0,30 m.
Museo del Barro. Asunción. Paraguay.



Los modelos misioneros que se recrean en el arte popular

Escribe Ticio Escobar:
"Escultura jesuítica, s. XVIII, madera policromada, imagen de San Miguel Arcángel venciendo al demonio. El santo aparece ataviado como un centurión romano, con yelmo, manto rojo, falda corta abierta en ángulo por sobre las rodillas; porta espada y escudo. Satanás, representado como un dragón alado, agoniza a sus pies. Es posible que esta figura, la del demonio, sea posterior, pues su factura difiere de la del santo."

Probablemente toda la escultura sea posterior, por la forma estática de sus piernas y paños.

"La realización de la pieza, fiel a su origen barroco, pero, simultáneamente, apuntalada por la mirada del indígena, produce una fuerte tensión entre el realismo del modelo y el formalismo de esa mirada. La dinámica de los ropajes y la posición del cuerpo se hallan domeñadas por una obstinada vocación esquematizante que convierte las ondas y caídas del paño en ángulos y líneas rectas que estructuran la pieza."

El comentario es muy apropiado para este ángel rígido, aunque no ya para las figs. 14, y 16, cuyas composiciones, cuerpos y paños están representadas en notable movimiento.

San Miguel. Madera policromada. 0,40 m.
Museo del Barro. Asunción. Paraguay.



Los modelos misioneros que perviven en el arte popular

En el catálogo del Museo del Barro leemos:

“Escultura jesuítica, s. XVIII, en madera, policromada, imagen de San Miguel Arcángel venciendo al demonio. El santo aparece ataviado con túnica blanca, coraza azul rosa y sandalias altas; todos estos atuendos guarnecidos con motivos y brillos dorados. Lleva las alas desplegadas, una espada en la mano derecha y la balanza de la justicia en la izquierda (perdida en esta pieza). En oposición a su figura radiante, Satanás aparece esquemático y oscuro, informe casi. Es que esta última figura, así como el pedestal, fue agregada posteriormente.

La factura de la pieza, fiel a su origen barroco, pero, simultáneamente, apuntalada por la mirada del indígena, produce una fuerte tensión entre el realismo del modelo y el formalismo de esa mirada. La dinámica de los ropajes y la posición del cuerpo se hallan domeñadas por una obstinada vocación esquematizante que convierte las ondas y caídas del paño en ángulos y líneas rectas que estructuran la pieza.”

***San Miguel*.**
0,48 m. Museo del Barro.
Asunción. Paraguay.



Los modelos de la época jesuítica que perviven y se recrean en el arte popular

Escribe Ticio Escobar:
"Representación de San Miguel Arcángel venciendo al demonio, posjesuítica, s. XIX. El santo, con las alas desplegadas, luce su atuendo de centurión romano; porta una espada con la mano derecha y la balanza de la justicia, atributo suyo, con la izquierda.
Esta escultura, popular en su factura, manifiesta influencia de los talleres de santería jesuíticos, observable en la rigidez de la pose y los paños, que parecen detenidos de golpe en pleno movimiento."

***San Miguel*.**
0,32 m. Museo del Barro.
Asunción. Paraguay.

Los modelos misioneros de la época jesuítica que perviven en el arte popular



a. *San Miguel.* 1,20 m aprox. Seminario de San Leopoldo. Porto Alegre. Brasil.



b. *San Miguel*. 0,30 m. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.



c. *San Miguel*. 0,41 m. Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín. Asunción. Paraguay.

Las figs. a, b y c representan a *San Miguel*. Todos perdieron su espada y balanza, pero no el gesto y la composición típica de los *San Miguel* jesuíticos, que es el caso de la fig. a, que siguió un modelo de Brasanelli. Los tres esgrimían espada, a veces espada flamígera, con ademán de descargarla sobre el demonio con un golpe de revés. Aunque proveniente del período post jesuítico, quizás el más barroco y movido sea el b, mientras el más estático y reciente es el *San Miguel* de la fig. c. A pesar de la diferente época, de autores y modelos distintos, ninguno de los dos puede negar su mayor o menor relación, pero relación al fin, con la imagen misionera jesuítica de la fig. a.

Los modelos misioneros del siglo XVII que perviven en el arte popular





San Miguel Arcángel
***Pliegues aplanados*.**
Museo del Barro. Asunción. Paraguay.

Todos los recursos estilísticos del siglo XVII se dieron cita en este San Miguel. La capa que sobresale hacia atrás y cae por la espalda en forma de pliegues paralelos del estilo *estatua horcón*. Por delante sus bordes se pliegan a ambos lados en el más genuino estilo de *pliegues aplanados*. Ninguno de sus ropajes muestra un solo detalle barroco. De no ser el mínimo movimiento del pie izquierdo y el amago de la espada de revés estaríamos ante uno de los más puros ejemplos del estilo XVII. El dato de su posible origen del XVIII o XIX señala la gran pervivencia de los estilos del XVII en el arte popular que prescinden de los obligados (según los sistemas binarios) modelos barrocos.

Ensayos de conciliación de dos metodologías de análisis diferentes

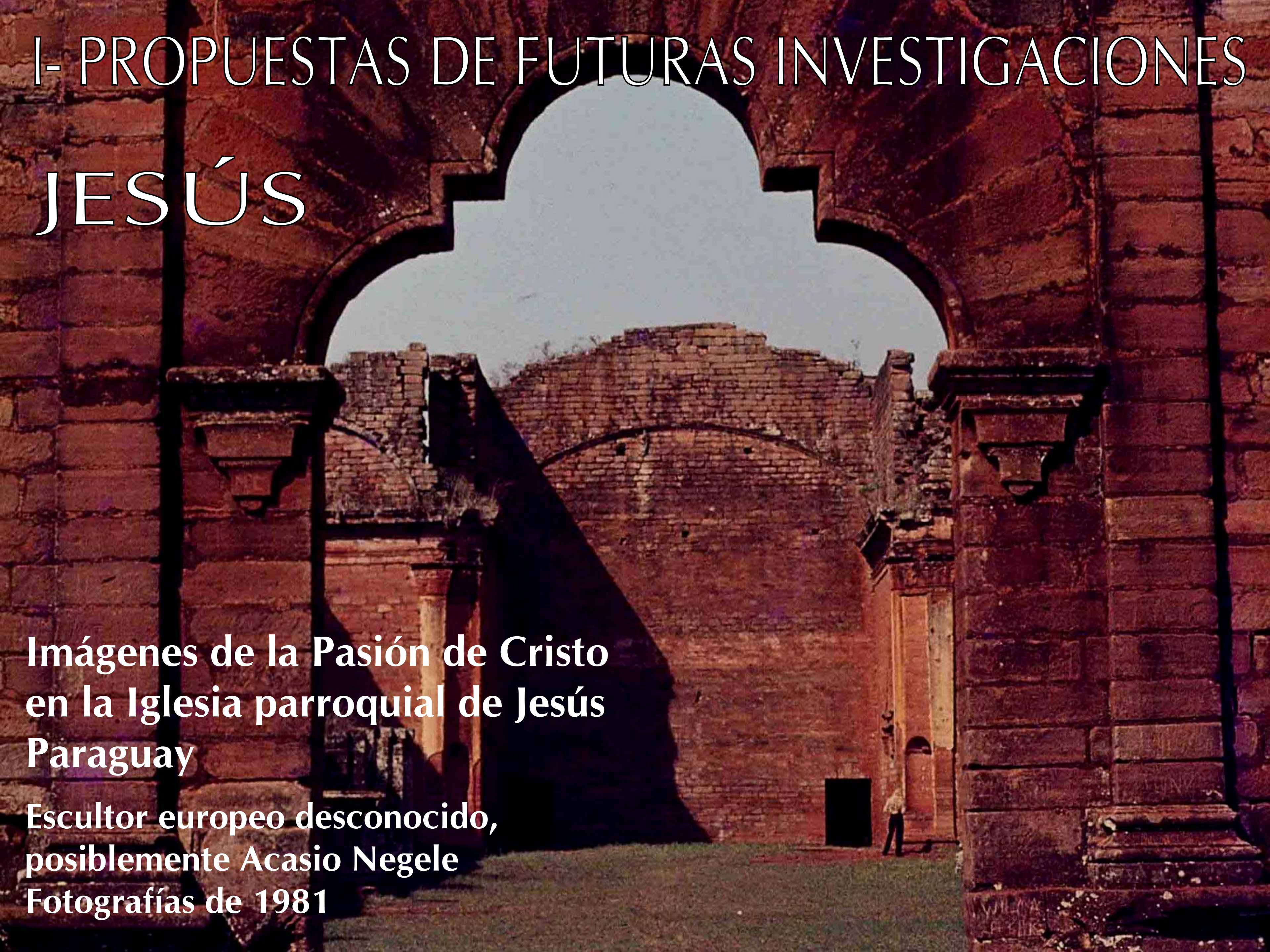
En varias imágenes como las figs. 6, 9, 10 y 12 hemos mencionado los textos del catálogo del Museo del Barro como un ensayo de conciliación entre dos metodologías diferentes para elaborar un discurso único. El intento, como habrá podido apreciar el lector, resultó no sólo posible, sino que abrió las puertas a un proceso de interesantes y variados aportes en búsqueda de una, no controversia, sino constructiva síntesis.

Sin embargo, en otros casos del mismo Catálogo, la búsqueda de una misma fórmula para la multiplicidad de los casos diferentes como los *San Miguel*, figs. 14, 15 y 16 resulta demasiado reiterativa y dificulta elaborar una síntesis de matiz alternativo. Es cierto que así se destaca mejor la oposición entre el estilo barroco europeo y la sensibilidad indígena. Pero ese sistema binario no logra dar cabida a toda la riqueza y variedad de las situaciones del arte guaraní-jesuítico ni del arte post jesuítico o popular.

Dicha metodología llega a algunas conclusiones distantes de la realidad como el caso de la fig. 17. Se trata de un *San Miguel* al que el texto califica de "rigidez de la pose" a pesar de que se trata de una composición muy movida, del ángel guerrero repartiendo mandobles. No es este el único ejemplo donde el esquema intelectual binario impone sus categorías con cierta prescindencia de la realidad de las imágenes concretas.

En la fig. 18 presentamos tres *San Miguel* cuyas comparaciones destacan las coincidencias y diferencias muy accesibles a un simple observador que permiten un análisis entre piezas misioneras y post misioneras que no pueda tacharse de subjetivo.

Nuestro análisis culmina con el *San Miguel* de la fig. 19 donde se pone en juego toda la metodología de los estilos misioneros para evitar que por un error o tentación dialéctica se tome por barroco alguno de los elementos autóctonos del siglo XVII.


I- PROPUESTAS DE FUTURAS INVESTIGACIONES
JESÚS
Imágenes de la Pasión de Cristo
en la Iglesia parroquial de Jesús
Paraguay
Escultor europeo desconocido,
posiblemente Acasio Negele
Fotografías de 1981

Crucifijo. Maestro europeo de la Pasión del pueblo de Jesús. El maestro, seguramente por influencia del medio guaraní, sinceró algo su retórica barroca europea, produciendo una imagen de rara belleza, que no se hubiera tallado en la Europa del siglo XVIII. Tamaño algo menor al natural. Jesús. Paraguay.

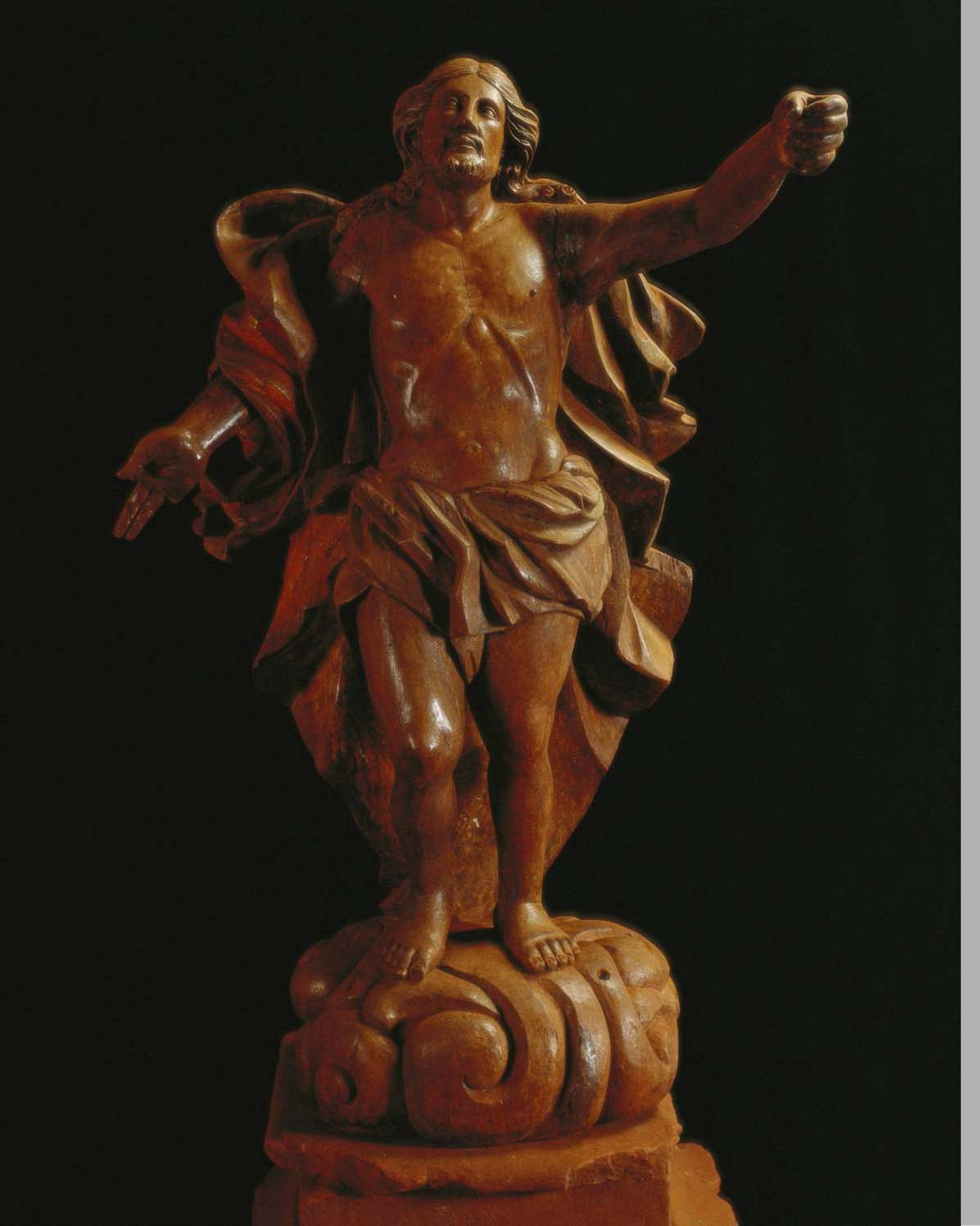


Cristo Yacente ejemplo de una transculturación sufrida por el escultor europeo

Maestro de la Pasión del pueblo de Jesús. Los repintados seguramente no favorecieron a esta imagen, pero fueron necesarios para dotar de cierto realismo a este Cristo, crucificado, descendido de la cruz y puesto en el sepulcro en las ceremonias de la Semana Santa. Pueblo de Jesús. (No Jesús *Tavarangüe*, o el que no fue, de las ruinas). Paraguay.



Cristo Yacente. Maestro de la Pasión del pueblo de Jesús. Detalle del rostro. Jesús. Paraguay.



Cristo Resucitado del pueblo de Jesús, Paraguay

En su mano izquierda seguramente empuñaba un asta y una bandera. Se notan restos de policromía actualmente desaparecida. Su autor fue el desconocido maestro europeo de la *Pasión,* del pueblo de Jesús. Probablemente el coadjutor Acasio Negele? Ver Fig. 207 b. En el *Niño Jesús Alcalde*, ciertas similitudes de la peana de nubes parecen delatar al mismo autor.

El plegado de los paños no tiene ninguna relación con los estilos guaraníes ni con el estilo de Brasanelli, auque la atención puesta en los detalles realistas del tratamiento de la anatomía delata su formación europea.

Una mejor investigación en Buenos Aires y Córdoba, o incluso en Europa, que no nos fue posible llevar a cabo, podrá arrojar algún dato sobre la identidad de este notable escultor que de haber permanecido, como Brasanelli, un tiempo más prolongado en las misiones hubiera dejado huellas más profundas de su estilo, o por lo menos mayor cantidad de imágenes. Sin embargo, las que dejó, ni por su estilo, ni por su número y peso pudieron ser traídas de Europa, ni de otro centro de la colonia.

Madera tallada y en su origen policromada.
Tamaño poco inferior al natural. Iglesia parroquial del Pueblo de Jesús.

Cristo Resucitado. Jesús. Paraguay. La vista de atrás muestra un plegado muy extraño que no tiene ninguna relación con la tradición guaraní, ni con ningún sistema europeo conocido, lo que deja a este artista en total soledad, sin maestros posibles y sin seguidores o discípulos.



a. *Ángel San Rafael con Tobías*.
Ángel, 2,10 m; Tobías, 1,20 m.
Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.
Es muy difícil averiguar quién fue el autor de este conjunto: El ángel podría pertenecer al mismo escultor de la Pasión de Cristo del pueblo de Jesús, posiblemente el Hno. Acasio Negele. El Tobías, en cambio, fue tallado por un escultor guaraní ya que su composición es frontal y utiliza *pliegues aplanados* totalmente diferentes a los del ángel.
Posible Fecha: 1755?

b. *San José con el Niño Jesús*. 1,53 m.
Museo de Santiago. Paraguay.

Las dos composiciones son semejantes, fig. 306 a, y provienen de mano y mente europea.



Ángel San Rafael con Tobías
del Pueblo de Jesús

Si no fue posible identificar al autor de las imágenes de la Pasión del Pueblo de Jesús, mayores dificultades presenta este San Rafael con Tobías. Su estilo, muy extraño en las Misiones, requerirá una intensa investigación, que esperamos llevar a cabo algún día no muy lejano, para intentar resolver este misterio.

Ángel San Rafael con Tobías.
Madera con policromía perdida.
Jesús. Paraguay.
Foto grafía del autor, año 1991.

LA IGLESIA DE LAURELES, SU RETABLO

Y LA ANTIGUA *ESTATUA HORCÓN* DE SAN FRANCISCO JEVIER



San Francisco Javier. Ver figs. 26 y 27 de la present. principal

Según fuentes orales de la región la iglesia se construyó alrededor de 1800. Pero el retablo y la imagen de San Francisco Javier son anteriores, sobre todo la imagen *horcón* que parece, por su estilo, proveniente del siglo XVII. La iglesia es mencionada ya por el Arq. Ramón Gutiérrez, pero su retablo y la imagen no han sido investigados.

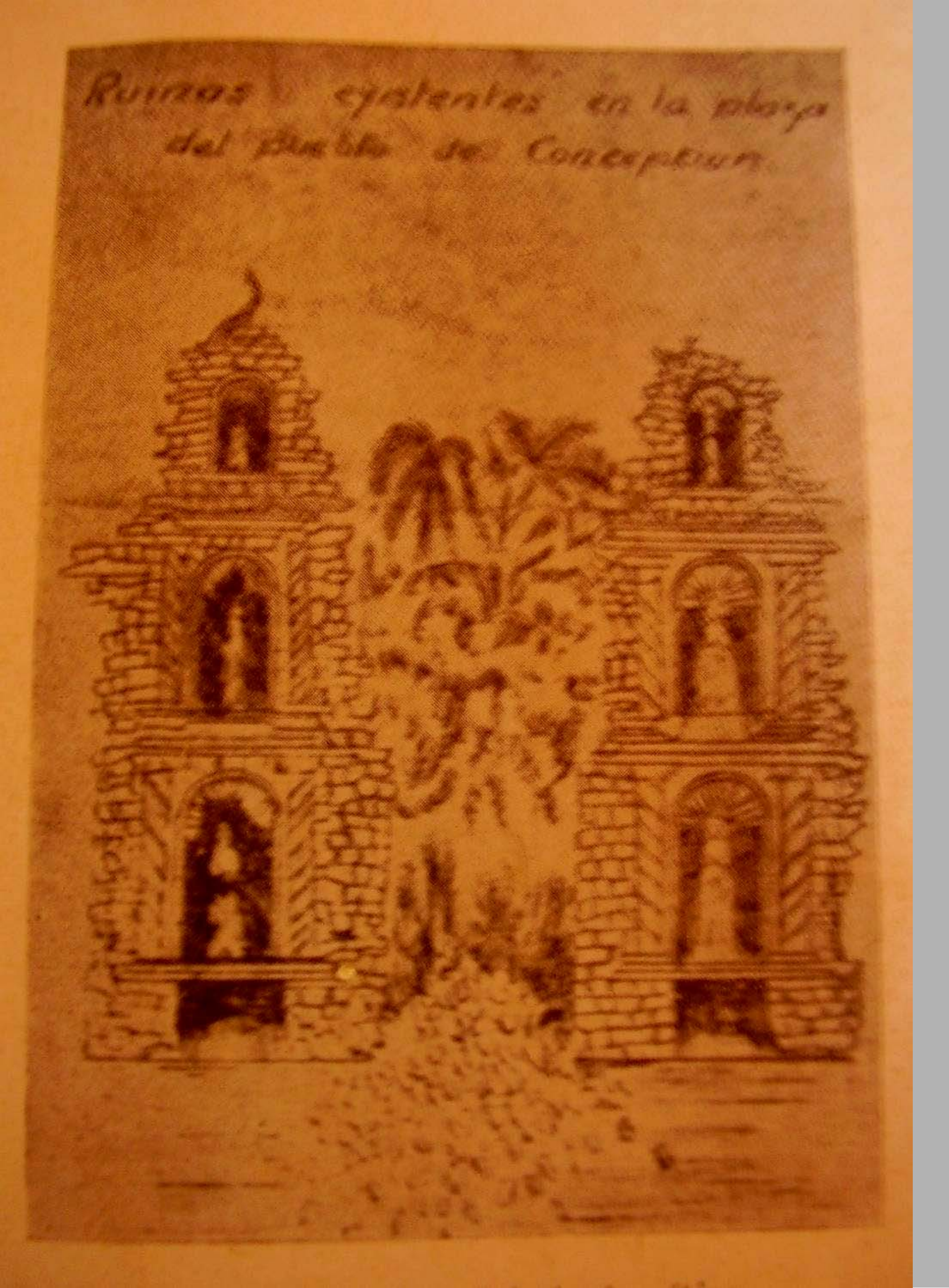
Retablo de la iglesia de Laureles. Misiones. Paraguay. Imagen y retablo fotografías de Hilario Vera.

I- PROPUESTAS DE FUTURAS INVESTIGACIONES

LAS FACHADAS MISIONERAS

LAS GRANDES FACHADAS MISIONERAS DEL SIGLO XVIII CONSTRUÍDAS EN PIEDRA ITAQUÍ SIN ARGAMASA DE CAL

Concepción, 1710-1715? José Brasanelli, mandada demoler por Berón Astrada en 1882.
San Ignacio Miní, 1725-1727? José Brasanelli, mandada incendiar por Dr. Gaspar Rodríguez Francia, 1817.
San Miguel, 1730-1748? Juan Bautista Prímoli.
Trinidad, 1740-1748 y 1760-1768. Prímoli y P. P. Danesi, mandada derribar por Juan Ángel Lascano, 1774, por probables órdenes de Bucarelli.



Concepción

La fachada de la iglesia de cinco naves, con dos grandes torres y seis nichos con estatuas de piedra itaqui talladas por guaraníes y pintadas de brillantes colores

Dibujo de la fachada del templo de Concepción, 1710?, en ruinas antes de su demolición por órdenes del Capitán Berón Astrada.
La inscripción dice: *"Ruinas existentes en la plaza del pueblo de Concepción"*. Se desconoce su autor y el Padre Furlong erróneamente lo adjudicó a Apóstoles. Proporcionado por el Sr. Pablo Babi, habitante y estudioso de Concepción de la Sierra. Misiones. Argentina.

San Ignacio Miní

"La fachada es bella, de columnas, arcos, nichos y otras labores de piedra"
Padre Jaime Oliver



Fachada de San Ignacio Miní, 1725/1727? Originalmente un 50 % más alta.

San Miguel



Fachada de la iglesia de San Miguel, Rio Grande do Sul, Brasil. Prímoli, 1740. Cubierta de madera y pórtico de piedra Padre Francisco Rivera y Hermano José Grimau, 1748. Fotografía del autor 2001.



San Miguel

La revelación de los guaraníes como hábiles tallistas de la piedra itaqui en las nuevas fachadas, sus nichos e imágenes.

Se ha señalado, hasta el cansancio, la pretendida copia de esta fachada de la iglesia romana del Gesù.

Faltaría señalar que mientras la fachada de Giacomo della Porta se atiene a un plano, la de Prímoli se articula espacialmente con sus muros, cornisas, y entablamentos, a pesar de la enorme dificultad que representaba la falta de cal.

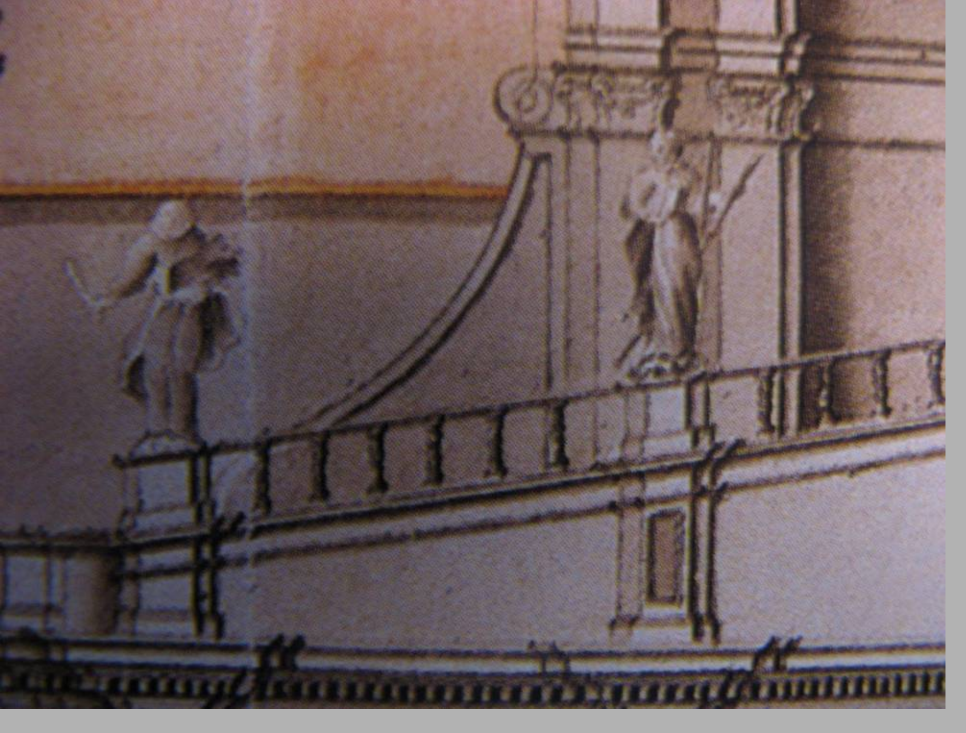
Los arquitectos de las misiones, no solo emulaban modelos europeos sino que pretendían superarlos, a pesar de las limitaciones de sus materiales y medios técnicos.

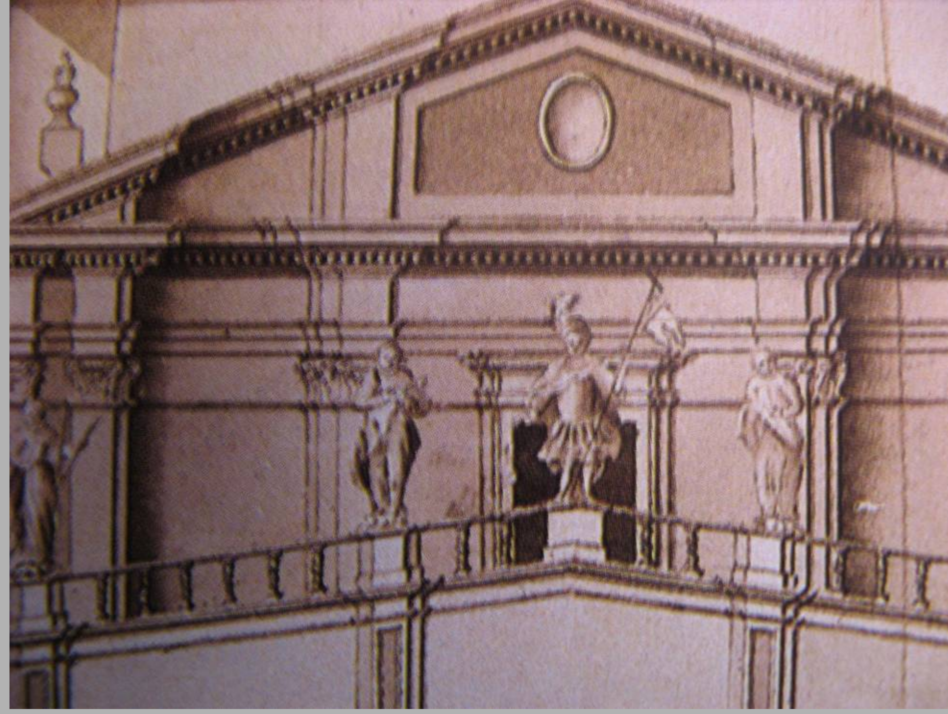
San Miguel. Brasil.
Detalle de la fachada.
Fotografía de 1982.

San Miguel - Investigaciones del Arq. Ramón Gutiérrez



Grabado de José María Cabrer, 1784. Cubierta de madera. Archivo Palacio Itamarty. Brasil.



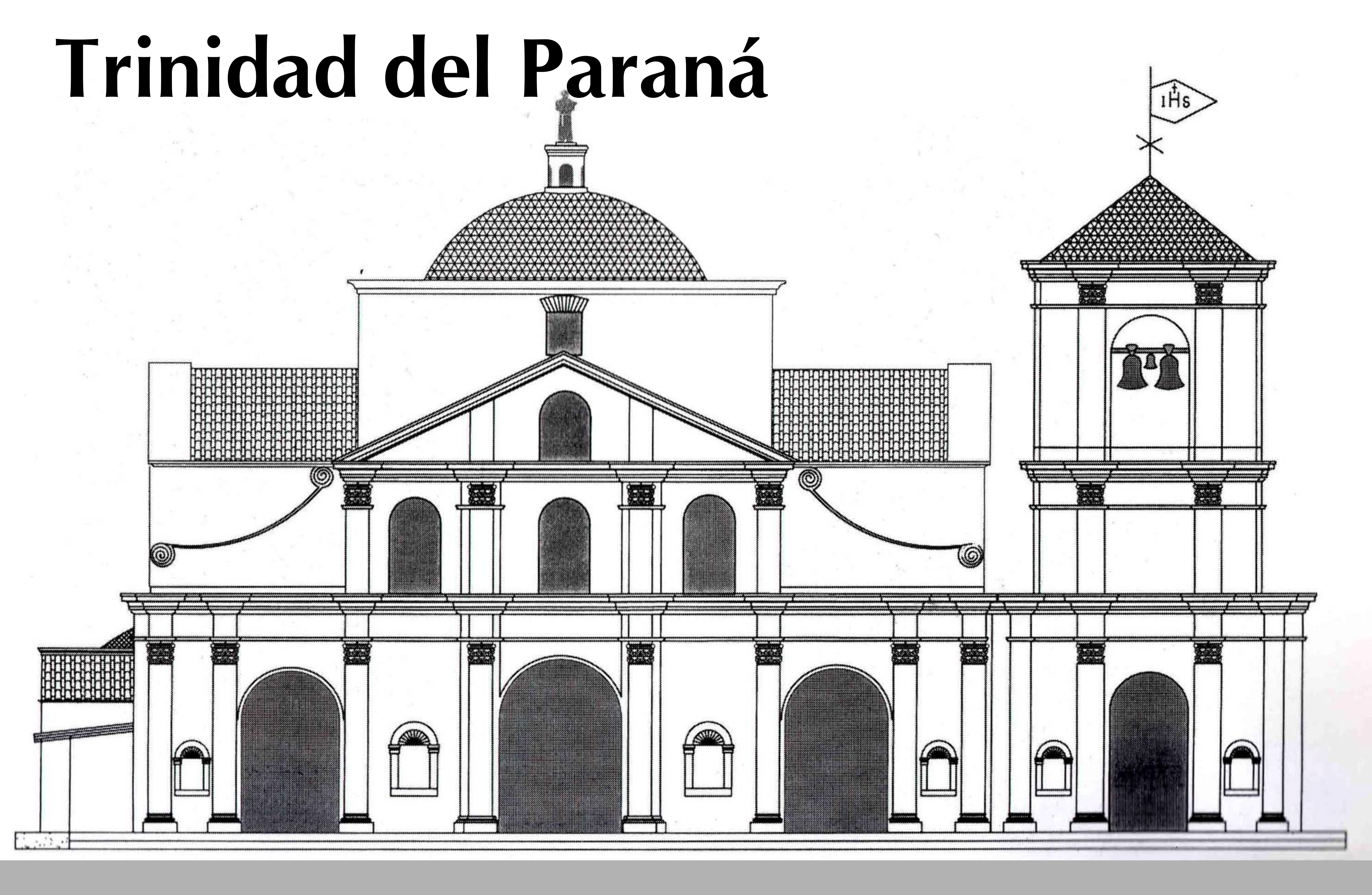


a, b, c. San Miguel. Diseño de José María Cabrer. 1784. Proyecto y ejecución de paredes y fachada por Juan Bautista Prímoli, 1730-1740. Cubierta y cimborrio de madera y el pórtico con estatuas del Padre Francisco de Rivera y el Hermano José Grimau. 1740-1748.

En el pórtico del dibujo de Cabrer aparecen siete estatuas. En otro dibujo posterior publicado por Furlong en su libro *Misiones y sus pueblos de guaraníes*, p. 206, aparecen trece estatuas que corresponderían a los doce apóstoles y al San Miguel que menciona una fuente. Las estatuas y el pórtico están desaparecidos (perdidos y destruidos). Ver Sustersic, Bozidar D.: *Templos Jesuítico-Guaraníes.*

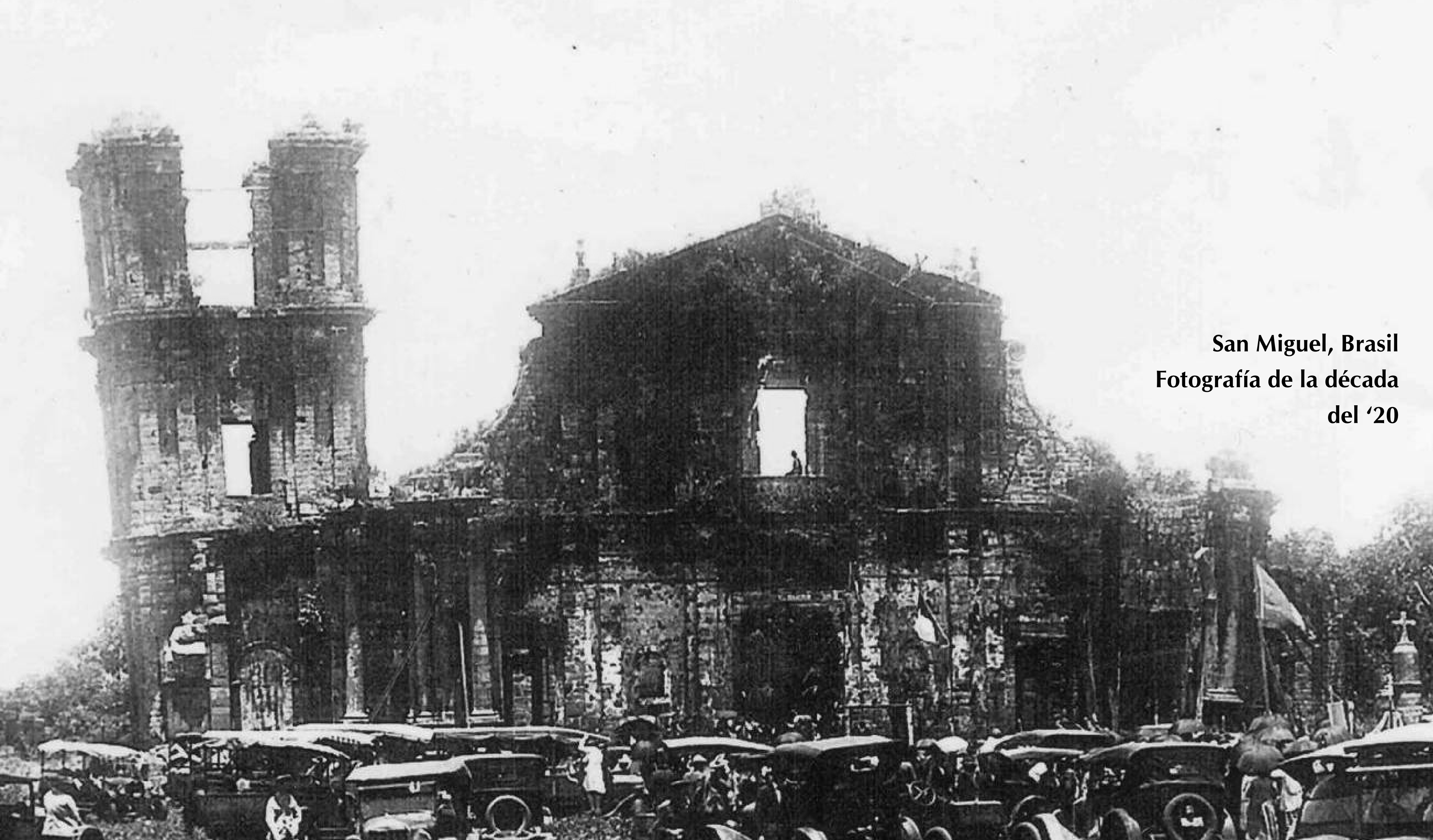


Trinidad del Paraná



Trinidad. Prímoli, 1740-1748, y Danesi, 1760-1768. Reconstrucción de la fachada sobre la base de los restos y del esgrafiado del guaraní sobre el baldosón de la iglesia. Ver Sustersic, Bozidar D.: *Templos Jesuíticos Guaraníes*. Además de la imagen en cerámica vidriada sobre la linterna de la cúpula, se supone que los nichos contenían estatuas. Hipótesis del autor. Diseño: Arq. Silvia Pugnale.

RESTAURACIONES
San Miguel, Brasil



San Miguel, Brasil
Fotografía de la década del ‘20

SAN MIGUEL - Brasil





a. Estado de las ruinas de San Miguel en el final de la década de ‘30, antes, durante y después de las obras de Lucas Mayerhofer, en 1938/1940.

b. La torre durante la restauración.

c. Torre restaurada.
Fotografías gentileza Claudete Boff

San Ignacio Miní

Arq. Carlos Luis Onetto

Restauración y anastilosis 1940 y 1947



San Ignacio Miní. 1942. La segunda figura desde la izquierda con sombrero es el Arq. Carlos Luis Onetto, antes del izamiento del *Ángel* a su lugar definitivo en la fachada de la iglesia.

Fotografía gentileza de Arq. Carlos Luis Onetto.



Ruinas de San Ignacio Miní. Argentina. Portada del ingreso a la sacristía.

La gran lápida que hacía de arco se hallaba partida.

Fotografía gentileza de Arq. Carlos Luis Onetto.



Ángel. **Ruinas de San Ignacio Miní. Argentina.**

Fotografía gentileza de Arq. Carlos Luis Onetto.



Caballo. Ruinas de San Ignacio Miní. Argentina.

Fotografía gentileza de Arq. Carlos Luis Onetto.



Vista aérea de San Ignacio Miní. Provincia de Misiones. Argentina.


Arq. Marcelo Magadán
Limpieza y consolidación en portadas del templo de San Ignacio Miní
Portada al colegio, año 2005
Fachada del templo, año 2007


Ángel con banderas de la portada limpiado por Arq. Marcelo Magadán, 2007.



Portada lateral este del colegio a la iglesia después de la limpieza y restauración del Arq. Marcelo Magadán en el año 2005. San Ignacio Miní. Misiones. Argentina. Fotografía de BALDOTTO, Gianni. 2006. *Angeli perduti nell'Arcadia Guarani*. Treviso: Edizioni Tintoretto, p. 14.





Fachada de San Ignacio Miní, o "la portada de los ángeles", antes y después de la limpieza y consolidación del Arq. Marcelo Magadán. Fotografía de Marcelo Magadán.

RESTAURACIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE LAS RUINAS DE TRINIDAD

Dirección:
Arq. Jorge Patiño
Ing. Roberto Viera Vierci

Excavación entre las ruinas del templo y búsqueda de restos de imágenes y otras tallas

Fotografías del autor en 1980 y 1981

Ruinas de la Iglesia de Trinidad, en 1980, antes de su consolidación



Ruinas del gran templo jesuítico de Trinidad. Fotografía de 1980. Se puede apreciar la gran grieta en la pared del fondo del testero que amenazaba partir por la mitad lo que quedaba del presbiterio. Las obras de consolidación del sector este de la cabecera de la iglesia, además de tapar la grieta, ayudan, junto con los dos contrafuertes exteriores a mantener en su sitio lo que queda de la iglesia. El desarmado de un sector del crucero, cuyo derrumbe se aprecia en la fotografía, y su posterior anastilosis con estructura de hormigón interior también permitió consolidar definitivamente el sector este del templo, cuyo desplome parecía inminente. Desde la plaza, aún hoy se puede apreciar la fuerte inclinación de la pared hastial del crucero.



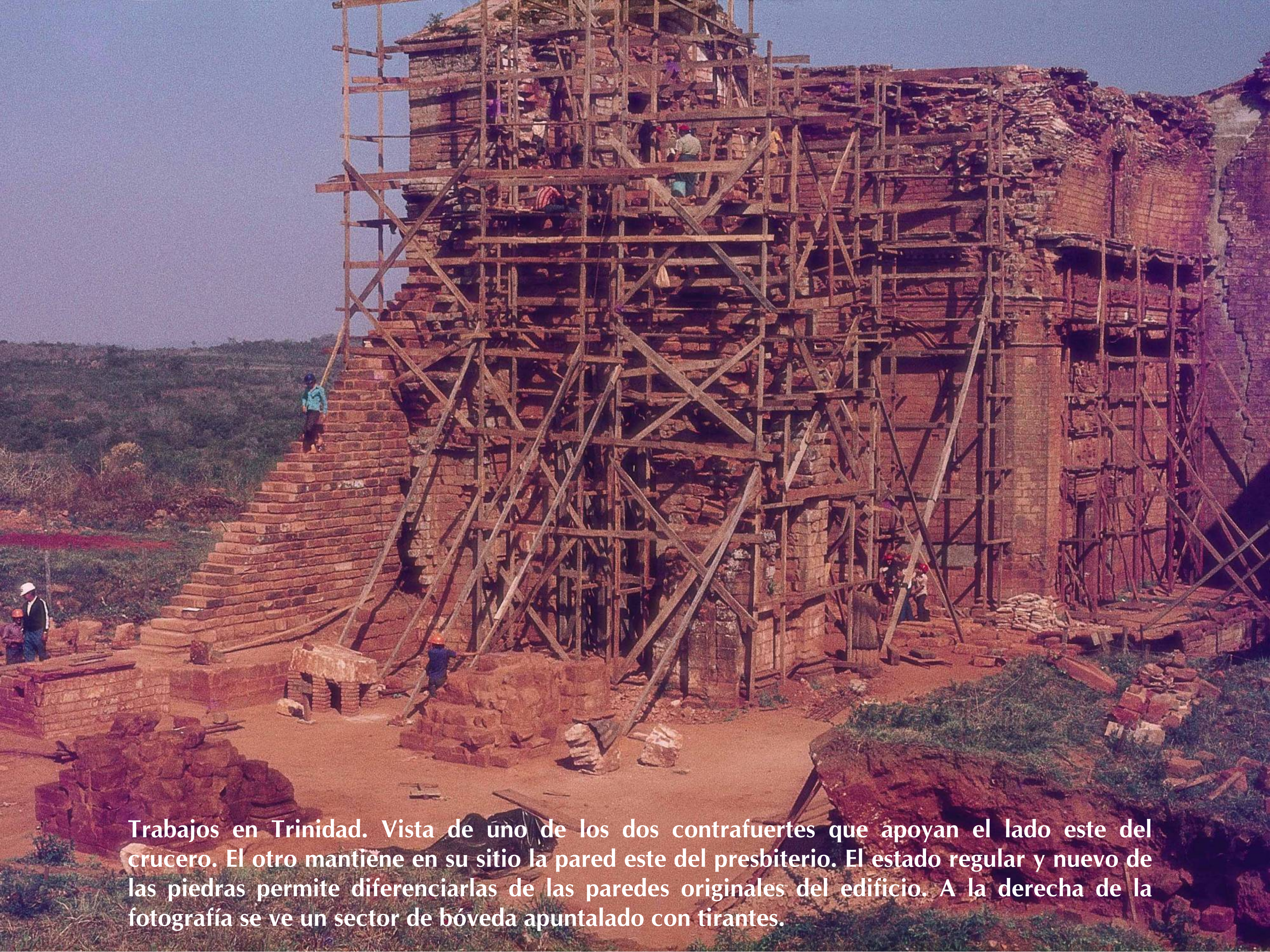
Presbiterio antes de su restauración. Fotografía de 1980 con ocasión del viaje de la primera promoción de la cátedra de Arte Argentino dirigida por el Prof. Adolfo Luis Ribera y sus colaboradores, Susana Fabrici y Darko Sustersic, en la fotografía alumnas, Mónica Rivadelamar y S. Vistica.



Excavación de la nave central. Se ve en el extremo derecho un sector de la bóveda. Trinidad. Paraguay. Fotografía de 1981.



Hallazgo de una gárgola jaguar entre los escombros.
Trinidad. Paraguay.



Trabajos en Trinidad. Vista de uno de los dos contrafuertes que apoyan el lado este del crucero. El otro mantiene en su sitio la pared este del presbiterio. El estado regular y nuevo de las piedras permite diferenciarlas de las paredes originales del edificio. A la derecha de la fotografía se ve un sector de bóveda apuntalado con tirantes.



Trinidad del Paraná.
Desarmado y agregado de columna de cemento

Desarmado, consolidación y ensamble de la pared este del crucero.

Cuando fue desarmado ese sector del crucero, todos los planos y niveles que se estaban desarmando fueron cuidadosamente dibujados y marcados, sillar por sillar con mucha prolijidad y cuidado. Una vez ensamblado de nuevo el muro, podemos tener la certeza que, fuera de su núcleo de columna de hormigón, los demás elementos son exactamente los originales sin ninguna falta ni sustitución. Ver diap. 50 AD.

Cada sillar fue alzado a su sitio por medio de un montacargas, que aparece, algo tapado en la fotografía. Era accionado por dos operarios cuya fuerza se multiplicaba por poderosos aparejos. Se evitaba así el uso de motores cuya trepidación perjudicaría la obra. La electricidad de Itaipú todavía no había llegado a Trinidad. Todas las fotografías y filmaciones en los interiores y nocturnas se hicieron con reflectores y generador propio.

Trinidad. Paraguay. Fotografía del autor de 1981.



Ángeles que con su batir de alas sostienen la iglesia

Ángeles que parecen sostener, en su vuelo, junto con el baldaquino con una cruz, toneladas de piedra del arco de la pared hastial del crucero oeste. En realidad ese arco del dintel del ventanal está sostenido por la forma y ensamble perfecto de las cuñas de un arco aplanado, que aunque sin cal, se mantiene en su sitio, a pesar del derrumbe general de la iglesia.

Ruinas de Trinidad del Paraná. Paraguay.



Casa de indios. Trinidad. En 1980 todavía estaban en su sitio varios tirantes de cumbreras. Los rosetones de los corredores se regalaban a los turistas.


Restauración de los Frisos
de los ángeles músicos de Trinidad
Sra. Zoraida Mezquita. Restauradora de Trinidad


El tratamiento con el *paraloid,* visible en esta fotografía, fue catastrófico para los frisos y las demás superficies de piedra itaquí tratadas, como se podrá apreciar en algunas de las láminas siguientes.
Fotos del autor, 1981



La ausencia de un Historiador del Arte profesional que controle las tareas es causa de numerosos fracasos en las restauraciones

Vista del entablamento, cornisa y friso durante el proceso de impregnación con el *paraloid*. En el fondo se ve la gran grieta del testero que amenazaba partir el presbiterio en dos, consolidada y rellenada con cemento.

Trinidad. Paraguay. Fotografía del autor en 1981.



El ángel turiferario que acompaña a la Natividad en la pared sur del presbiterio este, cuya cabeza faltaba. Foto: 1981.



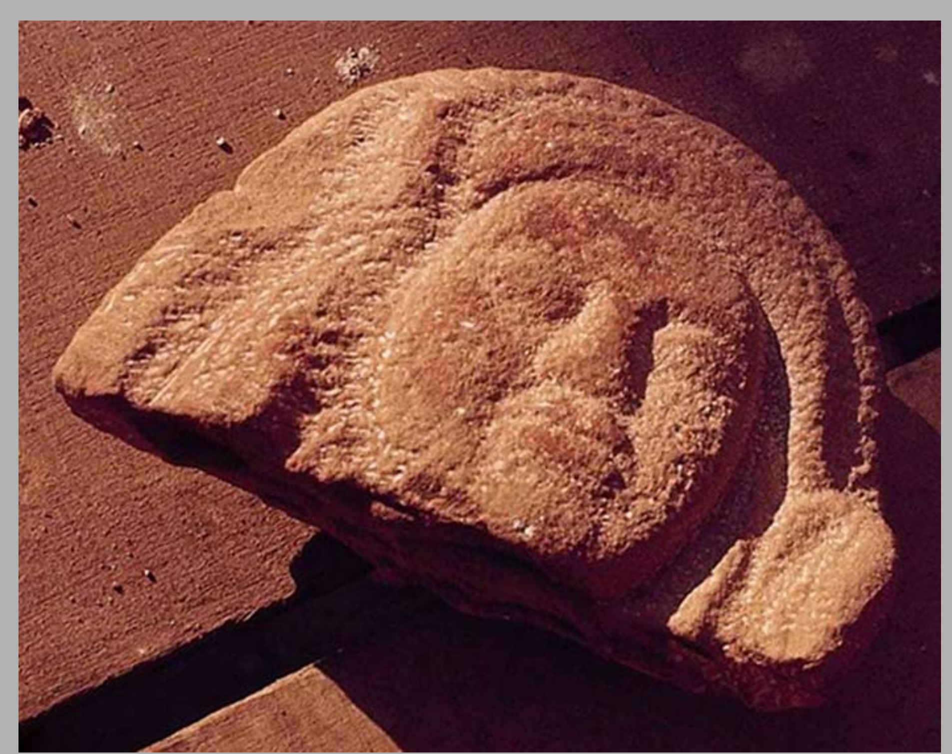
***Natividad*. Pared sur del presbiterio este, con la cabeza tallada por Tito González, Friso de Trinidad. Paraguay.**

a. *Virgen de la Natividad.* Pared sur del crucero este.
Foto 1981

b. La misma *Virgen de la Natividad,* diez años después.
Foto 1991



Virgen de la Natividad con el deterioro en diez años de haberse aplicado el Paraloid. Foto del autor 1992. Pared sur del crucero este.



a. *Virgen de la Natividad*, con el hueco en el lugar de la cabeza.

b. Cabeza de la *Inmaculada* de la Natividad, en proceso de tallado por el restaurador y escultor Tito González. Su destino es reponer la cabeza faltante de esa *Virgen* en el Presbiterio. El modelo seguido fue la *Virgen* del crucero, actualmente irreconocible a causa del desprendimiento de la *epidermis* de la piedra por la aplicación del *paraloid*. Foto de 1981.

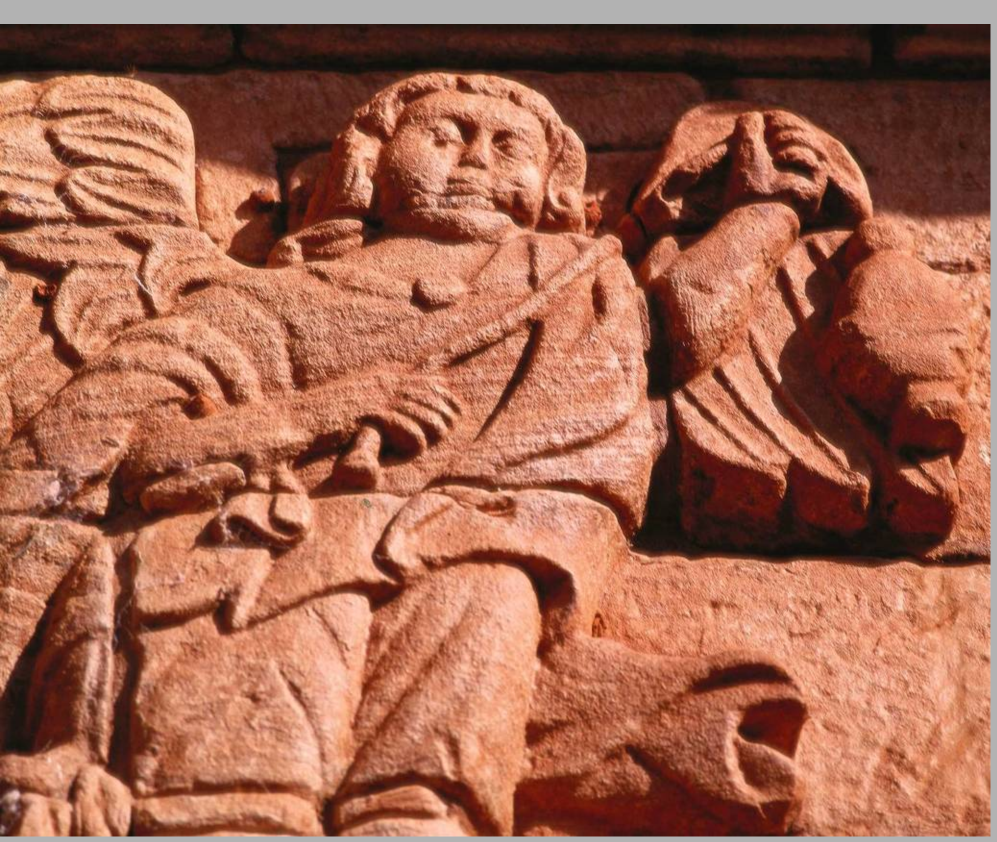


La reposición de la cabeza de la Virgen tallada por Tito González en la pared este del presbiterio. 1981. La talla muy simplificada, como puede apreciarse en la fotografía, no fue tratada con *paraloid y se mantiene* actualmente el las mismas condiciones, en que fue instalada en el friso hace 30 años.

A pesar de esta prueba evidente del desastre ocasionado por el *paraloid* en Trinidad*,* en la vecina iglesia inconclusa de Jesús, que lucía en su estado original el color rosado uniforme de la piedra itaqui, como salió de los cinceles de los operarios del Hermano Forcada, fue también tratada con esa resina. Las consecuencias se dejaron ver al poco tiempo: el color marrón oscuro y veteado reemplazó al bello rosado de la piedra Itaquí iniciándose los desprendimientos y ampollas en las superficies tratadas con el producto.

Sin embargo existe un método de neutralizar en un 50% los efectos nocivos del *paraloid*, pero es probable que no se aplique nunca porque significaría el reconocimiento público de los daños ocasionados por el error cometido.

La ausencia de un Historiador del Arte profesional que coordine las tareas es causa de numerosos fracasos en las restauraciones



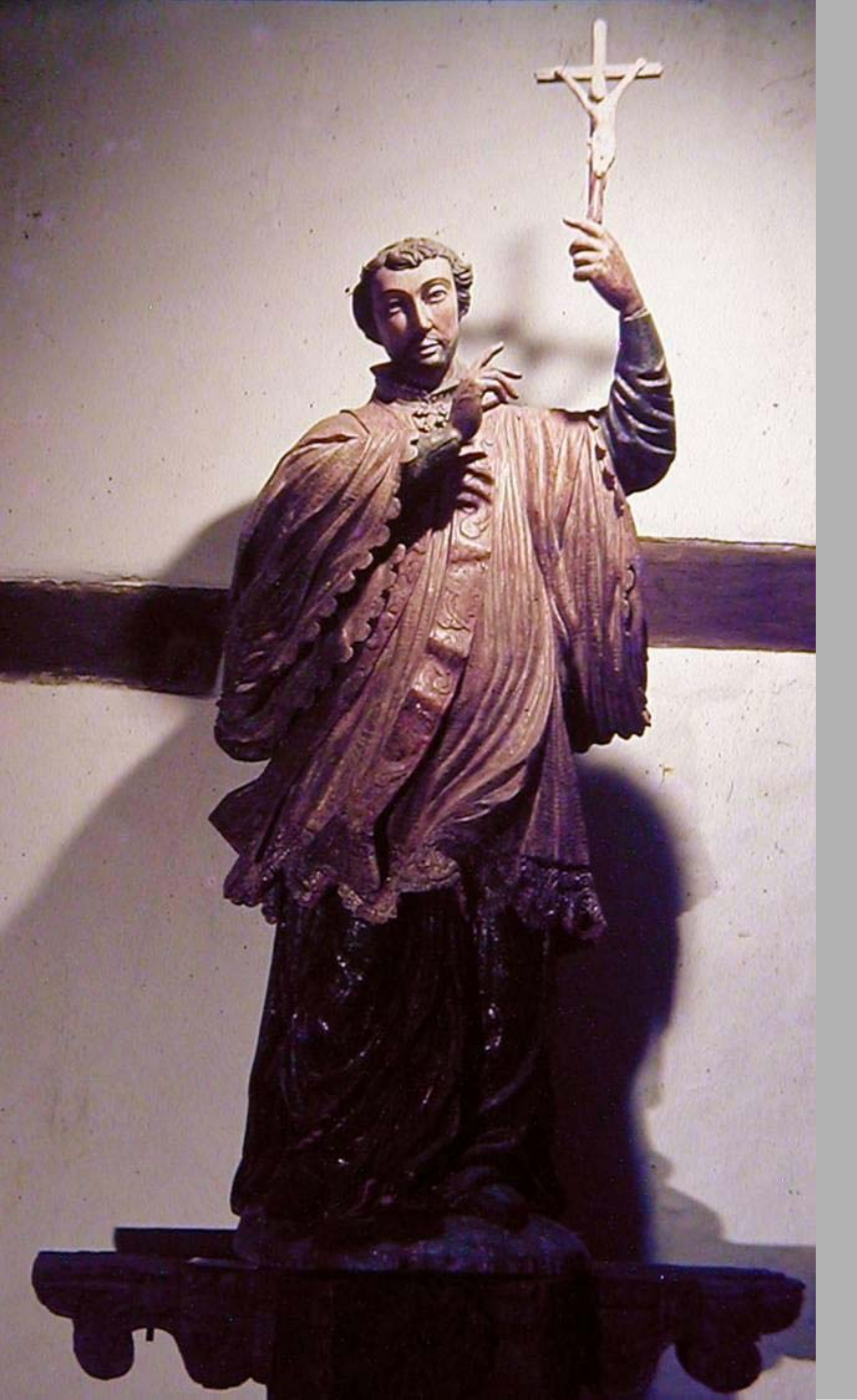


a. *Ángel turiferario* original que acompaña a la *Virgen* de la *Natividad*.

b. *Ángel turiferario* de la misma Natividad cuya cabeza original faltaba. La esculpida por el restaurador Tito González para suplir la faltante, probablemente sustraída como otras cabezas, siguió el modelo de la pared derecha del presbiterio, no advirtiendo que se trataba de otro escultor con características estilísticas diferentes. Lo inapropiado de esta cabeza colocada en este ángel de estilo diferente resulta muy chocante y fácilmente advertible. La causa de este, como de otros errores es que ni en Trinidad, ni en Jesús ni en ninguna otra restauración paraguaya y en general sudamericana, salvo contadas excepciones, no se procura el asesoramiento de un Historiador del Arte que es por donde se debiera comenzar.



El proceso de la limpieza de telarañas y avispas de los frisos, llevado a cabo por el autor, previo a las tareas fotográficas. Por los numerosos nidos de avispas dicha limpieza debió efectuarse a distancia y máxima prudencia.



La ausencia de un Historiador del Arte que coordine las tareas es causa de numerosos fracasos en las restauraciones

Otro ejemplo:

Museo San Ignacio Guazú

Algunos testimonios de las restauraciones 2000-2003

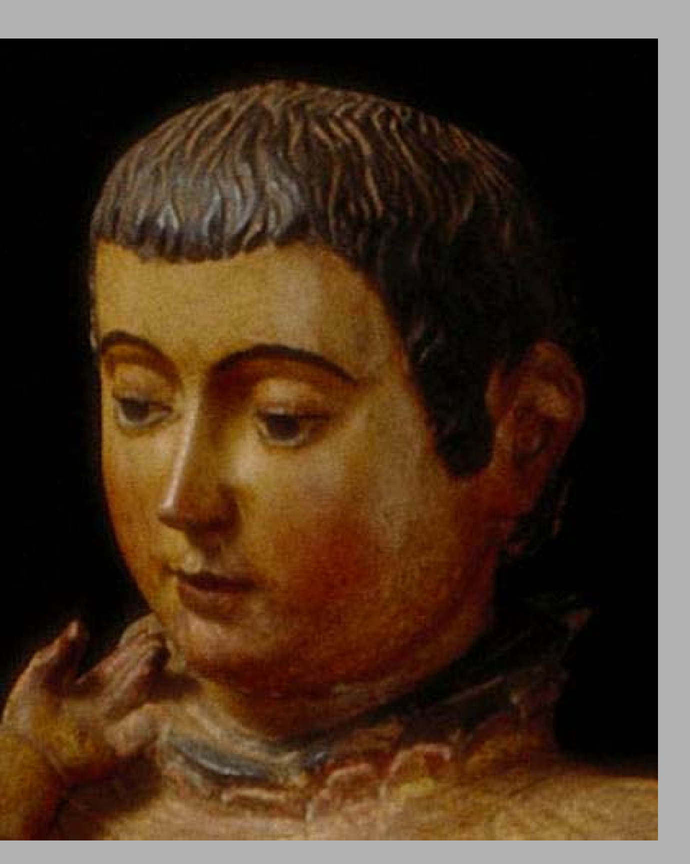
***San Francisco Javier*. Testimonio fotográfico, 1980.**

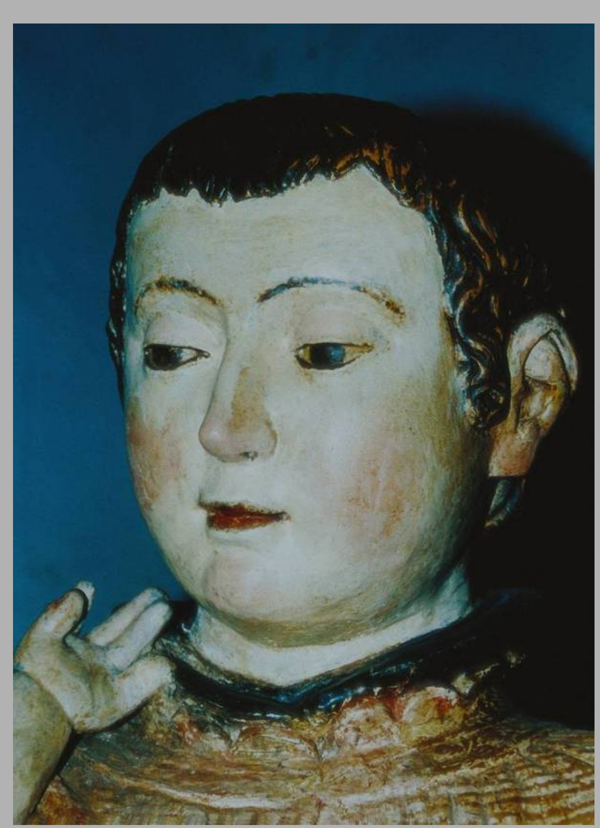


El repintado del *San Estanislao de Kostka* de San Ignacio Guazú

***San Estanislao de Kostka*. Repintado por Donatella Lippens en el año 2000. San Ignacio Guazú. Paraguay. Fotografía del año 2002. Pocos años más tarde este repintado fue corregido por un pintor de San Ignacio.**

San Estanislao de Kostka. Detalle del rostro repintado. San Ignacio Guazú. Paraguay

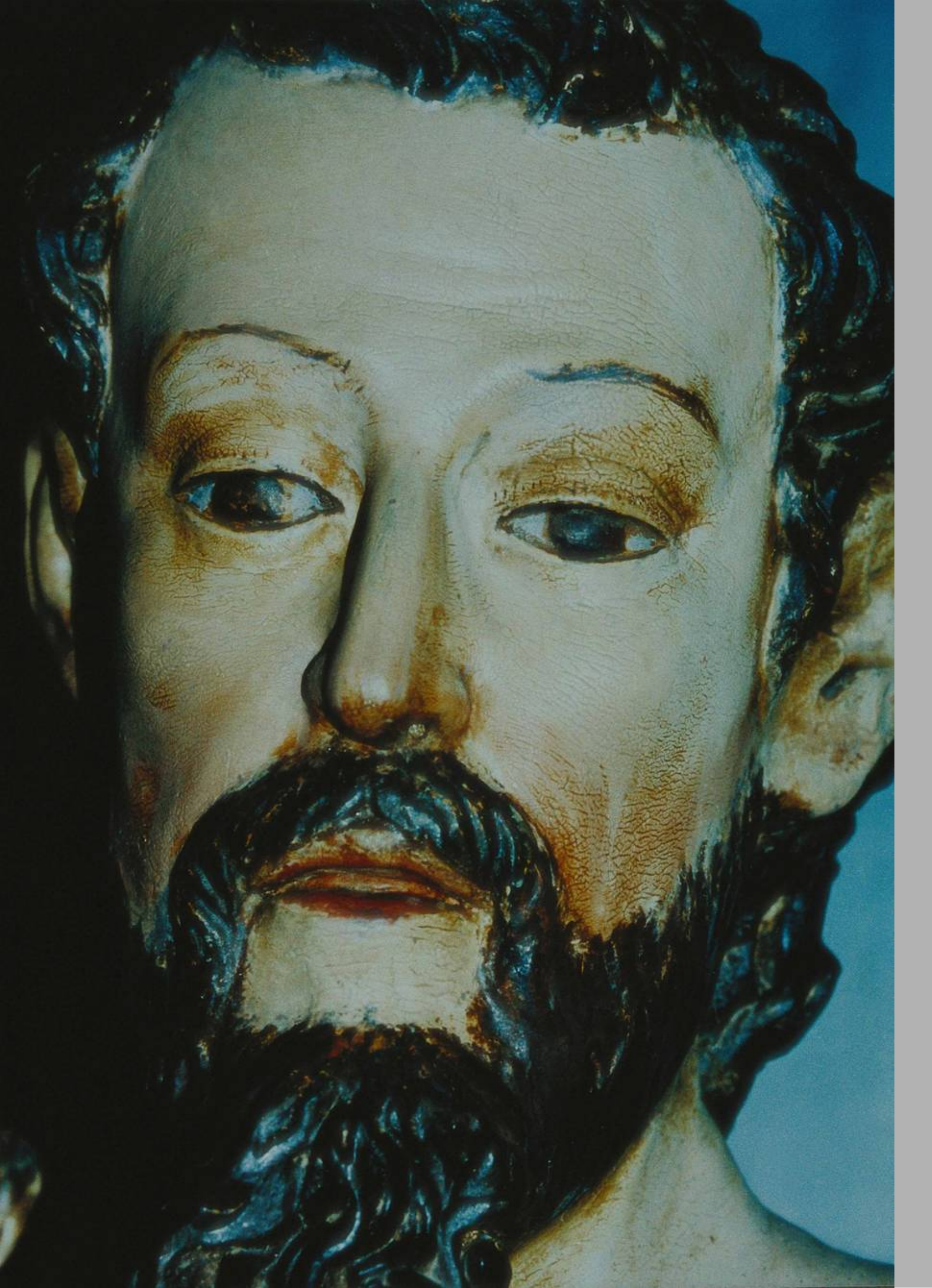






a, b, c. *San Estanislao de Kostka* Fotografías del autor.

a. Fotografía 1992, que muestra la restauración de Tito González de 1979.
b. Estado en el que quedó después del repintado de Donatella Lippens. A pesar del tono azulado de la macrofotografía se nota claramente cómo las pinceladas que definen pestañas, ojos, boca y cabello no se atienen a las formas esculpida. Fotografía año 2002.
c. Actualmente ésta, como las demás imágenes repintadas, han sido "corregidas" y vueltas a pintar por un pintor local, el que devolvió su aspecto humano a los rostros, aunque no su autenticidad. Todos los elementos, cabellos, pestañas, labios volvieron a la forma y los límites que les dio el escultor. El color de la piel, aunque dista del original, del cual quedan muchos modelos, entre ellos el *Niño Jesús Alcalde* del mismo museo, perdió esa agresiva palidez de todas las imágenes intervenidas por la Sra. Donatella. Fotografía del año 2006.



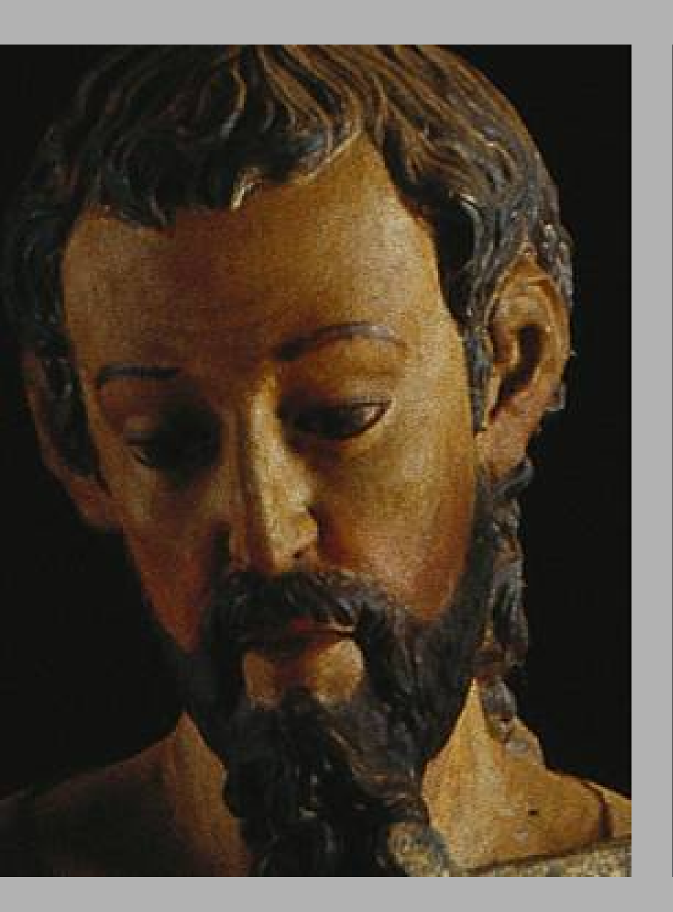
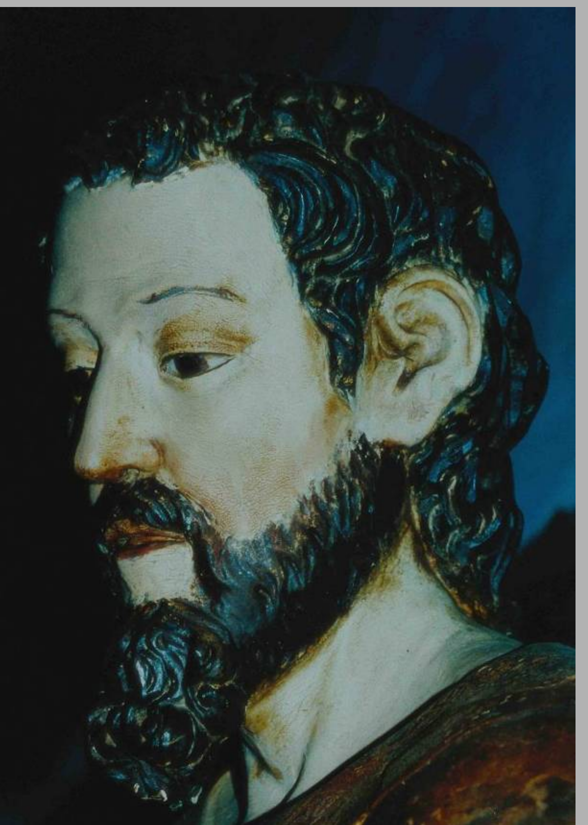
San Pablo del Museo de San Ignacio Guazú, Paraguay

***San Pablo*. Repintado por la Sra. Donatella Lippens, 2000. Fotografía del año 2002. San Ignacio Guazú. Paraguay.**

Los tonos ocres en los párpados y mejillas corresponden a la cera de restauración de Tito González, 1980, que se transparentan porque no fueron bien cubiertos. Esta restauración ha sido finalmente corregida con un tercer repintado por otro pintor más hábil y con mejor dominio técnico, pero sin ninguna posibilidad de recuperación de su estado original.

Las fotografías obtenidas con una máquina Olympus 35-180 mm. ISDLX, modo *macro,* con luz de *flash* incorporado y rollo FUJI luz día ASA 100.

A juzgar por el color de la pared que es blanca, la fotografía acentuó los tonos azules y en consecuencia la palidez del rostro, causa por la cual se las ha acusado de falsificaciones. Sin embargo, el color del repintado fue muy claro, casi blanco, lo que se puede juzgar actualmente en las manos y los pies, donde no hubo correcciones como en el rostro.


a, b, c. Transformaciones del rostro del *San Pablo* según sucesivas restauraciones. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay. Fotografías del autor.

a. Fotografía año 1992. Tampoco corresponde a su estado original pues fue restaurado y repintado por Tito González en el año 1980, aunque con mayor respeto por su estado original.

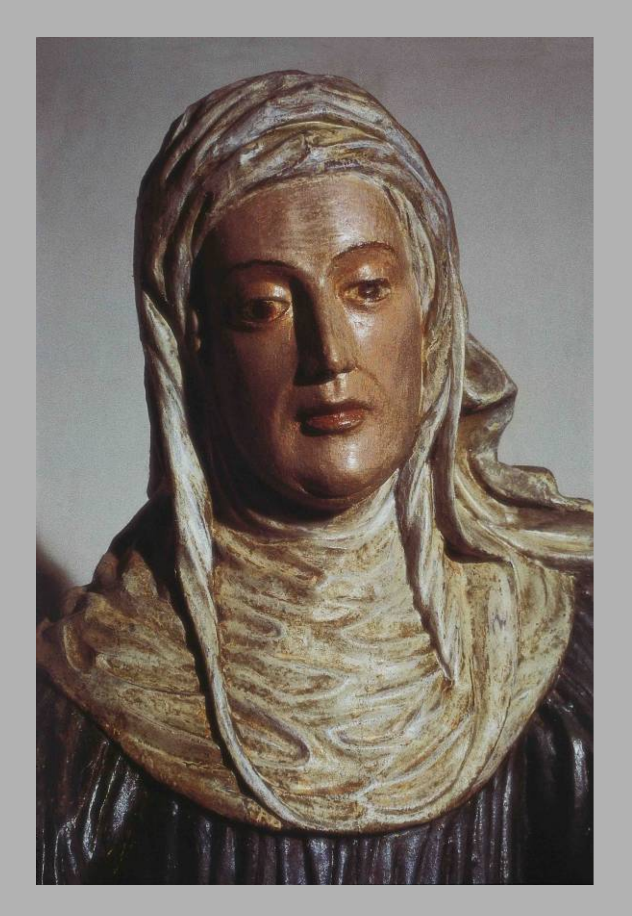
b. Repintado en la restauración de año 2000. Fotografía del año 2002, San Ignacio Guazú. Paraguay. Aunque la macrofotografía acentúa el tono azul, las alteraciones son igualmente muy visibles.

c. Repintado de un artista local que corrige el estado anterior en que quedó ésta y otras imágenes después de la restauración del año 2000.

Los repintados de la *Santa Ana*. San Ignacio Guazú. Paraguay







a, b, c. *Santa Ana*. San Ignacio Guazú.

a. Fotografía 1992, según la restauración de Tito González de 1979.

b. Fotografía 2002. La macrofotografía y el flash acentúan la palidez pero destacan lo inapropiado de las pinceladas que no se atienen a la forma del modelado escultórico, como se puede apreciar claramente en los labios y los ojos.

c. Fotografía 2006. Con el rostro ya corregido por un tercer repintado. ¿Será posible algún día restituir a esta *Santa Ana* de San Ignacio Guazú a su estado anterior a la restauración de 2000?

Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín, Asunción, Paraguay







c. Fotografía del autor del año 1991.

a, b. Fotos 2009 de la imagen repintada, Por la encarnación tan blanca y por el poco respeto por la talla, ej. los cabellos, podemos suponer que fue la misma restauradora que blanqueó las imágenes de San Ignacio Guazú. Sin embargo no fue ella. Según me informaron en el Museo fue la Cooperación italiana ILLA, dirigida por Mons. Pietro Amato.

c. Fotos del autor en 1991. Comparar con la a y b del estado actual de la que fue una de las imágenes más importantes del patrimonio guaraní jesuítico.



Tornado en Loreto

Misiones. Argentina. 2007

Fotografías del autor





El tornado de 2007 en Loreto

Dicho fenómeno climático, de excepcional violencia, demostró cuanta razón tenía Onetto cuando hizo derribar todos los gigantescos higuerones que crecían en las ruinas de San Ignacio Miní. Él se recordaba, a pesar de sus 90 años, la aventura llena de peligros que significó el derribo de un gran higuerón que crecía dentro del recinto del refectorio. La misma suerte corrieron los demás higuerones demasiado cercanos a las ruinas en San Ignacio Miní. Siempre contaba que se negaba a realizar cualquier trabajo de restauración mientras permanecían aquellos gigantes dentro de los muros del colegio y de los talleres. El mismo tornado pasó también por San Ignacio Miní pero los daños provocados, gracias a las medidas de poda de Onetto, fueron menores que en Loreto.

Las lecciones que dejó el paso del tornado de 2007 por Loreto fueron numerosas. Además de la insuficiencia de las tareas llevadas a cabo en esas ruinas se demostró la incompatibilidad de la belleza de la flora selvática misionera y la seguridad de las ruinas. Los trabajos de anastilosis realizados en el Oratorio de Loreto no han sido muy dañados y fueron recuperados.

Las ruinas de Loreto esperan todavía una minuciosa exploración arqueológica en el presbiterio del templo que permitiría reconstruir ese sector de las ruinas y localizar los huesos del Padre Ruiz de Montoya traídos de Lima, Perú, por un grupo de lauretanos.

